



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Na antypodach (artystycznego) kabaretu : Specyfika warszawskiej rewii międzywojennej w kontekście globalnych wzorców kulturowych - rekonesans

**Author:** Jacek Mikołajczyk

**Citation style:** Mikołajczyk Jacek. (2016). Na antypodach (artystycznego) kabaretu : Specyfika warszawskiej rewii międzywojennej w kontekście globalnych wzorców kulturowych - rekonesans. "Kultura Popularna" (2016, vol 1, nr 47, s.102-113), doi 10.5604/16448340.1219688



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Jacek Mikołajczyk

**Na anty-  
podach  
(arty-  
stycznego) kabare-  
tu. *Specyfika war-  
szawskiej rewii mię-  
dzywojennej w kon-  
tekście globalnych  
wzorców gatunko-  
wych – rekonesans***

„Jedź i kradnij, co możesz” – według Fryderyka Járosyego do tego sprowadzała się praca nad programem rewiowym nadwiślańskich twórców epoki dwudziestolecia. „Dyrektor artystyczny jedzie do Paryża, odwiedza z miną bogatego Anglika wszystkie music-halle i bucha wszystko, co nie jest przykute łańcuchami albo wmurowane w ściany. Potem wraca do Warszawy i zmienia obiekty kradzione przy pomocy członków swej bandy w taki sposób, że trudno je poznać” (Kałużyński, 2013: 300). Ciekawa strategia, która jednak nie odbiegała zbyt od zwyczajów panujących w ówczesnym show-businessie. Florenz Ziegfeld, twórca słynnych amerykańskich Ziegfeld Follies, regularnie odwiedzał Londyn, podpatrując tamtejsze rozwiązania i podkradając nieco uboższemu krewnemu gwiazdy, Londyn kopiował rozwiązania berlińskie, zapożyczone zresztą czasem z tak odległych estetyk jak japoński teatr kabuki, a wszyscy demokratycznie żyzniali z Folies Bergère, rewii paryskiej, która, należy dodać, również powstała jako amalgamat popularnych widowisk rodzimych i angielskiego music-hallu (Bailey, 2014: 137–139). Pod tym względem wcześniej dobiliśmy zatem do standardów światowych, dołączając do uprawianego w pierwszej połowie XX wieku bez większych skrupułów intelektualnego rabunku, który szczęśliwie i o wiele bardziej elegancko możemy dzisiaj nazwać transferem kulturowym i objąć pogłębioną refleksją badawczą.

Zapożyczenia zapożyczeniami, warto jednak zauważyć, że w największych ośrodkach rewia dojrzewała stopniowo, uzyskiwała swój charakterystyczny kształt, bazując na formach dobrze osadzonych w tamtejszych widowiskach rozrywkowych, mocno wpisując się w miejscową kulturę i komunikując bardziej lub mniej wprost jej specyficzne treści oraz właściwy dla danego kręgu charakter. Opisując rewię i inne popularne widowiskowe gatunki, analizując ich formę i wyrażane przez nie treści, jesteśmy w stanie wyczuć rytm danej epoki, zbliżyć się do przenikającego ją ducha, poznać schematy myślenia jej przedstawicieli oraz nurtujące ich problemy, tematy, wątki. To, co zapożyczane, a zatem obce, spaja się z tym, co rodzime, swojskie, i ewoluje w stronę nowej, oryginalnej formuły. Nie chodzi zresztą tylko o treści i tematy, raczej o pewną mentalność, nastawienie, zbiorową tożsamość przekładającą się na specyficzne rozwiązania i ujęcia gatunku. Wiele nam mówi o XIX-wiecznej kolonialnej Wielkiej Brytanii tamtejsza rewia, wyrosła z popularnych widowisk adresowanych przede wszystkim do robotników, a następnie rozwijająca się w poprzek struktur komercyjnego przemysłu rozrywkowego, skoncentrowanego w londyńskim centrum – ale mówi coś zupełnie innego niż zanurzone w przesyconym duchem dekadencji i schyłkowego modernizmu Paryżu widowiska rewiowe Folies Bergère. Modelowy przykład stanowi rewia Ziegfelda, której rola w budowaniu tożsamości amerykańskiej w dobie wyjścia z izolacjonizmu i wkroczenia na globalną arenę jest trudna do przecenienia.

Wydaje się przy tym, że pewne popularne gatunki lepiej korespondują z rytmem danej epoki i regionu niż inne, trafniej wyrażają ich specyfikę i charakter. Są gatunki, które po prostu kojarzymy z taką a nie inną kulturą. Opera to przede wszystkim Włochy, operetka już na zawsze będzie się wiązała z Wiedniem i Austrią, choć właściwie jako gatunek wywodzi się z Francji, a musical to gatunek amerykański, podobnie jak w pierwszych dziesięcioleciach ubiegłego wieku rewia, którą co prawda Amerykanie musieli się podzielić z Francuzami. Co się jednak dzieje, gdy gatunki widowiskowe utrwalają się na tyle, by swoim zasięgiem wykroczyć poza kulturę danego kraju czy krajów sąsiednich i stać się własnością ogółu, tak właśnie jak opera, operetka, rewia czy późniejszy musical? Czy da się na podstawie któregoś z polskich

Jacek Mikołajczyk – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Autor książki *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*. Stypendysta Fulbrighta. Reżyser teatralny.

musicali zdekonstruować naszą zbiorową tożsamość tak przekonująco, jak robią to historycy, analizując musicale broadwayowskie? Czy może mamy w tym wypadku do czynienia wyłącznie z powierzchownym naśladownictwem, z kopiowaniem atrakcyjnych form przy zachowaniu nadziei, że w ich miejscowych odpryskach jakimś cudem blask oryginału przetrwa i przyciągnie wystarczającą liczbę spragnionych światowych nowinek widzów, nie odstraszając ich wtórnością usilnie udającego oryginał falsyfikatu?

Odpowiedź na to pytanie nie jest prosta i moim zdaniem w wypadku popularnych gatunków widowiskowych raczej niezbyt pocieszająca. W teatralnych gatunkach o globalnym zasięgu, w których wzorzec światowych ośrodków silnie ciąży nad lokalnymi inkarnacjami, napięcie pomiędzy chęcią mówienia o tym, co istotne dla najbliższego odbiorcy, a robienia „tak jak” na Broadwayu, w Paryżu czy w Berlinie, przekłada się na dosyć mizerne rezultaty. Badacz kultury popularnej pochyla się nad nimi z wyraźnym przymusem, odnotowując najczęściej czysto zewnętrzne podobieństwa i pogoń za modnymi nowinkami. Być może wynika to ze specyfiki teatru, w którym większość widzów nie ma możliwości obcowania z oryginałem i musi się zadowalać dostępną na miejscu podróbką. Czasem jednak z takiego zderzenia mimo wszystko wynikają interesujące rozwiązania, prowadzące do wykształcenia się specyficznych form mających szansę zakorzenienia się na sprzyjającym kulturowym gruncie.

Rewia jest w tym kontekście tematem niezwykle wdzięcznym, ponieważ dzięki swojej luźnej strukturze, pewnej gatunkowej hybrydyczności oraz zanurzeniu w globalnej na ówczesną skalę kulturze popularnej pozwala zaobserwować, jak różnego rodzaju modele, formy gatunkowe i konkretne rozwiązania adaptują się do lokalnych warunków, co prowadzi często do sporych przetasowań w obrębie gatunku. W niniejszym artykule chciałbym zarysować genezę rewii teatralnej, pokazując główne kierunki jej rozprzestrzeniania się w pierwszej połowie XX wieku, oraz przyjrzeć się jej specyfice, widowni i kulturowemu statusowi w najważniejszych ośrodkach, zestawiając następnie wyróżnione tendencje z polskimi. Szczególną uwagę chciałbym poświęcić Broadwayowi, bo właśnie na nim ukształtowała się w tym czasie wersja rewii, która najsilniej oddziaływała na współczesną kulturę popularną oraz która – co mnie interesuje szczególnie – pozwoliła na społeczno-towarzyski awans gatunku, wydobyć go ze sfery zarezerwowanej dla widowisk podejrzanych i wprowadzenie do oficjalnego obiegu rozrywek szanowanych.

## Music-hall, café chantant, rewia

Analizę takiego gatunku jak rewia utrudnia wielość nazw, jakimi określało się i określa widowiska kabaretowo-rewiowe. Część z nich to określenia historyczne, nazwy używane w konkretnych krajach w konkretnych okresach, wypierane następnie przez kolejne. Inne to terminy proponowane doraźnie, mające uchwycić specyfikę danego widowiska. Dorota Fox, monografistka warszawskich międzywojennych kabaretów i rewii, pisze o zatarciu się w dwudziestolecie granic między takimi formami jak tingel-tangle, szantan, überbrettel, kabaret i café-concert, a następnie wymienia używane w prasie określenia: teatrzyk rewiiowy, rewia, revue, rewia kameralna, music-hall (Fox, 2007: 110–117). Do tego dodać należy jeszcze między innymi wodewil – pisany z polska lub francuska jako *vaudeville* – oraz burleskę. Kiedyś, tak jak dziś, używano ich wymiennie, definiując je przy tym na różne sposoby,

zarówno ogólnie, jak i w odniesieniu do realiów danego kraju czy okresu. To zamieszanie wynika między innymi ze specyfiki widowisk kabaretowo-rewiowych, które składają się zazwyczaj z numerów powiązanych ze sobą bardziej lub mniej luźno tematem czy szczątkiem fabuły, a czasem niepowiązanych wcale. Bruce McConachie w *Theatre Histories*, medialnej historii teatru i widowisk, używa rozpowszechnionego w piśmiennictwie anglosaskim określenia „variety theatres” jako kategorii najbardziej ogólnej, obejmującej „lekkie widowiska rozrywkowe niepowiązane nadrzędnym tematem, fabułą czy obecnością wielkiej gwiazdy” (McConachie, 2010: 331). Takie właśnie „lekkie widowiska” były niemal od zawsze organizowane w angielskich pubach jako jeden z niewielu rodzajów rozrywki adresowanych do uboższej, najczęściej robotniczej publiczności. Urozmaicały one ofertę pubów, które obok piwa i przekąsek serwowały klientom serię piosenek, występów różnego rodzaju specjalistów i tak dalej. Mniej więcej w połowie XIX wieku dostrzegalny stał się trend przenoszenia tego rodzaju widowisk do osobnych sal, a następnie do stawianych obok restauracji specjalnych budynków. Nazywano je początkowo „singing saloons” albo „kasynami”, aż wreszcie pod koniec lat pięćdziesiątych XIX wieku utrwaliła się nazwa „music-hall”, czyli „sala muzyczna”. Warto podkreślić, że tego typu widowiska nie miały nic wspólnego z późniejszym musicaliem, którego nazwa ma nieco inne pochodzenie – jest skrótem od „musical comedy”, czyli komedii muzycznej. Brzmieniowe podobieństwo obu nazw sprawia jednak, że bywają ze sobą mylone czy utożsamiane. Tak czy inaczej music-halle powstawały w wiktoriańskiej Anglii jak grzyby po deszczu, przyjmując imponujące rozmiary (sale mieściły czasem nawet do trzech i pół tysiąca widzów) i goszcząc widowiska, które składały się w połowie z piosenek, a w połowie z występów zwierząt, akrobatów i innych dziwolągów oraz ze skeczy, krótkich komicznych scenek. Konsumpcja była w nich stopniowo ograniczana, aż pod koniec XIX wieku zaczęła w ogóle zanikać. Rosnąca konkurencja zmuszała również przedsiębiorców teatralnych do zwrócenia się do innej publiczności – tak zwanej szanowanej, a więc bogatszej (Russell, 2008: 376–384).

Francuskim odpowiednikami angielskich music-halli były *café chantants*, a później *café concerts* (McConachie, 2010: 332). To właśnie z tej tradycji wyrosła *revue*, czyli rewia. Początkowo mianem tym określano satyryczny przegląd najważniejszych wydarzeń minionego roku, zawarty w komicznych dialogach i piosenkach skupiających się przede wszystkim na polityce (Bordman, 2001: 147). Rewie prezentowane pod koniec XIX wieku w paryskich salach Folies Bergère, Casino de Paris i Moulin Rouge to już wystawne widowiska złożone z tanecznych i śpiewanych numerów powiązanych wspólnym tematem. Ich najbardziej charakterystycznym elementem były występy zastępów skąpo odzianych chórzystko-taneczek, tak zwanych girls, oraz bogate, zmieniające się dekoracje i kostiumy. Powodzenie, jakim się cieszyły, sprawiło, że w europejskich metropoliach zaczęły się wkrótce pojawiać ich kopie, z spektakularnymi efektami zwłaszcza w Berlinie i w Londynie.

Od wcześniejszych widowisk prezentowanych w music-hallach czy *café concerts* różniły się rozmachem oraz tematycznym powiązaniem poszczególnych numerów w nieco bardziej spójną całość. Jeżeli w tych pierwszych w ramach programu każdy z wykonawców występował zasadniczo raz, prezentując swoją specjalność, to w rewiach pojawiał się już zespół artystów, zmieniających stroje i wracających na scenę w kolejnych numerach (Bordman, 2001: 148). Przede wszystkim zmienił się adresat widowisk, którym nie była już – jak w Anglii – publiczność robotnicza, ale raczej zamożniejsza i bardziej zróżnicowana.

## Follies – rewia amerykańskich wartości

Z angielskiej rewii wyłowił swoją wieloletnią żonę Florenz Ziegfeld. To też znak czasów, w których transfer kulturowy miał iście globalny zasięg: Anna Held była polską żydówką, warszawianką wychowaną w Paryżu, która zrobiła karierę najpierw w londyńskiej rewii, a potem w Ameryce, gdzie dzięki Ziegfeldowi uzyskała status gwiazdy światowego formatu. Dodać należy, że amerykański producent podkupił ją paryskiej Folies Bergère, dokąd miała się przenieść z Londynu tuż przed jego pojawieniem się w Anglii. To właśnie Held podpowiedziała Ziegfeldowi, żeby wyprodukował w Nowym Jorku rewię wzorowaną na paryskiej – przegląd dorocznych wydarzeń zaprezentowany na tle ekstrawagancko nieubranych chórzystko-tancerek (Kenrick, 2008: 122–123).

Warto dodać, że to nie Ziegfeld jako pierwszy wprowadził gatunek rewii na Broadway – już w 1894 roku w tamtejszej sali Casino odbyła się premiera *The Passing Show* (Bordman, 2001: 147–148). To jednak dopiero on nadał jej właściwy rozmach oraz cechy, dzięki którym zyskała światową renomę i sama stała się obiektem do naśladowania. Rewie Ziegfelda były wystawiane co roku w latach 1907–1926 (Everett, 2008: 382–383). Początkowo opatrywano je tytułem *Follies of...* – i tu następowała obowiązująca roczna data. Później, gdy rewie odniosły spektakularny sukces, Ziegfeld dodał do tytułu własne nazwisko. W pierwszych wydaniach rewii poszczególne numery były ze sobą powiązane szczątkową fabułą (w tej z 1907 roku tematem było wprowadzenie Pocahontas i kapitana Johna Smitha w realia współczesnej Ameryki); później zrezygnowano z fabularnej ramy. Pierwsza rewia Ziegfelda była wystawiona jako atrakcja sezonu letniego, poza oficjalnym sezonem broadwayowskim, i nie na dużej scenie, ale na poddaszu New York Theatre (Brideson, 2015). Najbardziej charakterystycznym elementem widowiska był pięćdziesięcioosobowy sznur *showgirls* – Ziegfeldowych piękności, które miały stać się wizytówką amerykańskiej rewii i jej producenta.

Specyfikę *Ziegfeld Follies* można sprowadzić do kilku punktów. Po pierwsze, jeszcze bardziej niż w Londynie widoczny był w nich wysiłek podjęty w celu podniesienia statusu rewii do pozycji rozrywki szanowanej, „legitymowanej”, jak to określano w Ameryce, w tamtejszym systemie zrównanej z oficjalnym Broadwayem, na którym tę kategorię reprezentowała w tym czasie przede wszystkim komedia muzyczna. W amerykańskich warunkach to uszlachetnianie przebiegało wzdłuż osi wyznaczonej z jednej strony przez burleskę, staczającą się w otchłań wulgarного striptizu, a z drugiej regularny teatr, z sytuującym się gdzieś pośrodku *vaudevillem*. Dla Ziegfelda rewia była właśnie adresowanym dla wyższej klasy *vaudevillem*, widowiskiem szlachetniejszym, dlatego po kilku latach zaczął prezentować swoje *Follies* w oficjalnych broadwayowskich teatrach. Wiązał się z tym punkt drugi, sprowadzający się do jednego z haseł Ziegfelda, czy raczej zadań, które stawiał przed rewią: gloryfikacji amerykańskiej dziewczyny. Zakrawa to na paradoks, ale choć Ziegfeld oparł *Follies* na długich, obnażonych nogach swoich *chorus ladies*, to w jego rewiach, w przeciwieństwie do Folies Bergère, głównym wabikiem dla widzów bynajmniej nie była ich atrakcyjność seksualna. *Showgirl* Ziegfelda nie tańczyła, nie śpiewała, po prostu pięknie wyglądała, była pięknie ubrana i równie pięknie poruszała się w rytm słynnego Ziegfeld Walk – Ziegfeldowego spaceru. Była widoczna, pożądana, ale – niedostępna. Producent nie tworzył na scenie obiektów seksualnych, raczej idealizował pewien obraz kobiecości,

adresując go zresztą nie tyle do mężczyzn, ile do obecnych na widowni kobiet. *Follies* były czymś w rodzaju przeznaczonego dla szerokiej publiczności pokazu mody czy też szerzej: pokazu wyidealizowanych amerykańskich wartości wcielonych w gloryfikowany obraz amerykańskiej dziewczyny. Krytyczną analizę tego silnie opresyjnego zresztą ideału przeprowadziła Agata Łuksza w artykule *Girls. Kobiecość i nowoczesność w polskiej rewii międzywojennej*, opublikowanym w „Didaskaliach” w 2014 roku (Łuksza, 2014: 10–21), w tym miejscu interesuje mnie jednak nie treść tego przekazu, ale jego społeczne usankcjonowanie. To, co w paryskiej rewii uznawane było za wulgarne i perwersyjne (i dlatego atrakcyjne), Ziegfeld na gruncie amerykańskim udomowił, zamieniając w wehikuł transmitujący amerykańskie wartości – pozytywne wartości – właściwe dla klasy średniej. Do tego właśnie sprowadza się trzeci punkt specyfiki amerykańskiej rewii w wersji Ziegfelda: idealizacji amerykańskich wartości. W egalitarnej Ameryce, w której tak zwaną kulturę wysoką traktowano zawsze z dużą podejrzliwością, uznając ją za nieamerykańską, a nawet sprzeczną z amerykańskimi wartościami, transmisją tych ostatnich zajęli się właśnie twórcy związani z kulturą popularną. A ponieważ Broadway przed narodzinami kina był w tej dziedzinie niemalże monopolistą, okazało się wkrótce, że *Follies*, kiedy już odniosły spektakularny sukces i uzyskały status pełnoprawnych broadwayowskich widowisk, transmitowały je w stopniu porównywalnym do współczesnego hollywoodzkiego kina. Dość wspomnieć, że w latach pierwszej wojny światowej zmieniły się w propagandowe widowiska, promujące potęgę amerykańskiej marynarki wojennej, w których girlsy paradowały po scenie ubrane w kostiumy w patriotycznych czerwono-biało-niebieskich barwach czy też upozowane na alegoryczne figury zaczerpnięte z historii USA. Na marginesie dodam, że te patriotyczne żywe obrazki pozwoliły Ziegfeldowi eksperymentować na scenie z nagością – widzowie nie mogli wszak oburzać się z powodu obnażonych piersi ikon amerykańskości (Jones, 2003: 37–42).

## Podkasane dzieci Zielonego Balonika

Niektóre z opisywanych tendencji zaobserwować można również w rozwoju rewii okresu dwudziestolecia w Warszawie, inne jednak na naszym gruncie przybrały wręcz odwrotny kierunek. Przede wszystkim rewia w Polsce rozwijała się w obrębie szerszego nurtu kabaretu artystycznego, dla którego stanowiła swego rodzaju przeciwwagę, negatywny wzorzec sprowadzany do wulgarnej, kiczowatej rozrywki. Kabaret w Polsce zaistniał przecież dzięki działalności krakowskiego Zielonego Balonika, instytucji naśladowującej model paryskiego Chat Noir, a więc tworzonej przez artystów związanych z awangardowymi nurtami w sztuce, którzy ostrze swej satyry kierowali przeciwko zaściankowemu mieszczaństwu. Zielony Balonik wyrastał z kultury mieszczańskiej, ale silnie się jej sprzeciwiał, wartości wyznawane przez przedstawicieli dominującej klasy wykorzystując jako pożywkę dla satyrycznej twórczości. Był kabaretem artystów; zwyczajna publiczność nie miała wręcz wstępu do Jamy Michalikowej, w której organizowano elitarne wieczory, dostępne tylko dla specjalnie zaproszonych gości. Dziećmi Zielonego Balonika były kolejne kabarety – krakowskie Figliki i warszawski Momus, oba powołane przez Arnolda Szyfmana i oba również mające charakter teatrzyków literackich.

Bardziej rewiowy charakter miały scenki działające w Warszawie w drugim dziesięcioleciu ubiegłego wieku, zwłaszcza *Miraż*, w którym debiutowały późniejsze gwiazdy – Adolf Dymśa czy Mira Zimińska – i w którym do popisowych numerów należały między innymi tanga w wykonaniu Karola Hanusza. Z kolei *Sfinks*, który mógł się poszczycić debiutem Hanki Ordonówny i Ludwika Sempolińskiego, oraz *Czarny Kot* – pierwszy kabaret Konrada Toma – miały charakter nieco ambitniejszy, bardziej literacki, dzięki czemu udało im się przyciągnąć do siebie późniejszych znanych twórców tekstów i piosenek, na przykład Juliana Tuwima. Wybitnie literackim kabaretem był też słynny *Pikador*, otwarty 29 listopada 1918 roku, którego wieczory opierały się przede wszystkim na poezji oraz satyrze politycznej (Kiec, 2014).

Specyfikę życia kabaretowego Warszawy okresu II Rzeczypospolitej wyznaczył jednak inny zespół, który jak chyba nigdzie indziej stał się wyrazistym punktem odniesienia dla całej różnicującej się, ale zdominowanej przez wywodzących się z niego artystów branży. Jak to ujęła Izolda Kiec, „historia kabaretów okresu między wojnami jest w zasadzie historią najwspanialszego, nowocześnie zarządzanego i świadomie kreującego swe artystyczne oblicze, warszawskiego teatrzyku *Qui Pro Quo*, działającego w latach 1919–1931, a potem, aż do 1939 roku, pojawiającego się jako źródło inspiracji, a nawet jako kontynuacja w rozmaitych mutacjach i odmianach proponowanych przez jego wiernych administratorów i twórców” (Kiec, 2014). Większość nazwisk związanych z międzywojennym polskim kabaretem – od literatów Tuwima, Słonimskiego czy Toma, poprzez wykonawców takich jak Sempoliński, Krukowski, Bodo, Fogg, Ordonówna, Zimińska, Pogorzelska czy Dymśa, aż po najsłynniejszego polskiego kabaretowego konferansjera Fryderyka Jarysygo – to właśnie artyści związani z *Qui Pro Quo*, którzy dopiero w wyniku wewnętrznych konfliktów, a później zamknięcia instytucji rozprzeczli się po Warszawie i po Polsce, tworząc ostatecznie pierwszą grupę polskich – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – celebrytów. W *Qui Pro Quo* wykształciła się również specyficzna formuła programu kabaretowego, mająca stanowić odąd pewien wzorzec, powielany bardziej lub mniej ściśle w kolejnych powstających teatrzykach. Wojciech Kałużyński opisał go następująco:

Każdy spektakl otwierał firmowy refren, który z czasem stał się nieformalnym hymnem przybytku: „Kochana, stara buda/*Qui Pro Quo* – ten teatr nam się udał”. Przeciętnie występy trwały około dwóch godzin i składały się z reguły z dwóch części. Zazwyczaj program był mieszanką skeczy, piosenek, scenek, monologów, popisów tanecznych, choreografii baletowej i pantomimy. Pomiędzy jego kolejnymi punktami na scenie pojawiał się konferansjer, do którego obowiązków należało, nie licząc zapowiadania kolejnych wykonawców, zapełnienie dowcipnymi monologami czasu potrzebnego na zmianę scenografii, a także zbudowanie atmosfery niezwykłości i utrzymanie publiczności w stałym napięciu w oczekiwaniu na kolejne gwiazdy. (Kałużyński, 2013: 266)

Model ten ukształtował się z jednej strony pod wpływem ugruntowanych już w Polsce trendów, stąd duży nacisk na poziom literacki piosenek, skeczy i tak dalej, z drugiej – paryskiej rewii, która w tym okresie osiągnęła szczyt popularności i promieniowała jako wzorzec spektakularnej rozrywki na



całą Europę (i nie tylko). To rewiowe wykrzywienie zawdzięczało Qui Pro Quo między innymi Jarosyemu, który zanim osiadł w Polsce, dzięki podróżom z rosyjskim Niebieskim Ptakiem dobrze zapoznał się z osiągnięciami europejskiego kabaretu i świadomie przeszczepiał później światowe mody do nadwiślańskich widowisk. Teatrzyk przy Senatorskiej pozostał przy tym kabaretem artystycznym, choć od połowy lat dwudziestych rewiowe zacięcie było w jego programach dosyć widoczne.

## Pod okiem Własta

W 1925 roku w zespole Qui Pro Quo doszło do rozłamu. Część artystów, na czele z Konradem Tomem i Andrzejem Włastem, odeszło z teatru i założyło nową scenkę – Perskie Oko, przemianowaną później na Morskie Oko. Nowo powstały teatrzyk zupełnie świadomie wzorował się na wielkich rewiach paryskich – Folies Bergère, Moulin Rouge i Casino de Paris. Jak pisze Kałużyński, „Tom chciał wystawiać widowiska z tłumami maksymalnie rozebranych tancerzek, odzianych tylko w boa z piór, tancerzy we frakach i cylindrach, w kipiących barokowym przepychem dekoracjach i rozświetlonej scenografii” (Kałużyński, 2013: 291). W Perskim Oku po raz pierwszy w Polsce pojawiły się girlsy, a programy zaczęły szybko ewoluować w kierunku widowisk opartych na wystawnej scenografii, bogatych kostiumach, nowoczesnym operowaniu światłem i efektownych scenach zbiorowych. Od tego momentu zaczął się rysować w Warszawie wyraźny podział kabaretów na teatrzyki typu rewiowego i stanowiące dla nich przeciwwagę Qui Pro Quo.

W Morskim Oku, teatrze rewiowym Własta, w odróżnieniu od konkurenta, stosunkowo niewielką rolę odgrywało słowo, wyparte przez efekty wizualno-choreograficzne. Poszczególne numery programów pretekstowo tylko spajała fabuła czy temat, a same teksty piosenek oraz numerów zbiorowych już w czasach ich powstania uważano za szmirę (Fox, 2007: 132–133, 176). Włast dosyć bezwstydnie wykorzystywał w swoich widowiskach rozwiązania podpatrzone w rewiach paryskich oraz amerykańskich. Oskarżano go też często o epatowanie golizną, która stanowiła jeden z magnesów przyciągających do rewii szeroką widownię. Wykorzystywał ponadto swego rodzaju efekt skali, zapraszając do poszczególnych programów wyjątkowo liczne grono gwiazd (Kałużyński, 2013: 299–301). Z modnych światowych rozwiązań w jego rewiach można było obserwować „taniec girlsowy”, czyli reminiscencję słynnego amerykańskiego „Ziegfeld Walk” (Fox, 2007: 181).

Wypracowany na gruncie warszawskim przez Własta, mocno wzorowany na Paryżu model teatru rewiowego silnie wpłynął na obraz polskiego kabaretu, narzucając konkurencji, również tej sytuującej się na przeciwległym, literacko-artystycznym biegunie, wprowadzane przez siebie rozwiązania, przez co rewiowe numery, bardziej lub mniej spektakularne, stały się częścią programów również innych międzywojennych kabaretów. Morskie Oko nie było zresztą jedynym tego typu przybytkiem w Warszawie, lecz tylko najbogatszym i najpopularniejszym. Jednak mimo sukcesów, jakie teatr rewiowy Własta odnosił zwłaszcza w latach 1928–1930, pozostawał do końca tylko stosunkowo skromną imitacją widowisk paryskich, londyńskich czy nowojorskich, czego zresztą zajmujący się kabaretem ówczesni krytycy mieli pełną świadomość. Jak pisze Dorota Fox:

[...] pomimo aspiracji producentów, na europejskość nie było ich stać. Korzystano więc z pomysłów, sprawnie je

„lokalizując”, wprowadzano girlsy, ale z umiarem. Kuszono nagością – krótko i elegancko. Były schody i pochody, a nawet baseny kąpielowe na scenie, wszystko po to, aby zaspokoić potrzeby publiczności, wypełnić braki repertuarowe i realizować imperatyw nowości. Recenzenci akceptowali wyprawy twórców i dyrektorów na Zachód, oznaczało to niemal zawsze „przysposobienie” nowych zdobyczy obcych teatrzyków, odświeżenie. Nie dyskutowali eksperymentów: polski wariant widowiska *stricte* rewiowego realizowany w Morskim Oku [...] spotkał się z ich żywym zainteresowaniem. Niemniej jednak postulowali przy każdej okazji model „swojskiego teatrzyku” – prowadzonego na wysokim poziomie literackim, hołubiącego nie tyle wystawną scenografię, ile dowcip, żart, dającego małą namiastkę „głębszego znaczenia”. (Fox, 2007: 125)

Ostatecznie należy stwierdzić, że modne rozwiązania światowe właściwie nie przyjęły się na naszym gruncie. Przyjmowano je z zainteresowaniem, ale uwaga znawców gatunku bezustannie kierowała się w stronę rodzimej formuły kabaretu literackiego. Powodzenie Morskiego Oka okazało się krótkotrwałe. I nawet nie chodzi o to, że teatrzyk zamknięto w 1933 roku, po zaledwie pięciu latach działalności. W końcu również *Qui pro Quo* padło w tym czasie ofiarą światowego kryzysu gospodarczego. Kiedy jednak kabaret w Warszawie zaczął się odradzać po apokalipsie początku lat trzydziestych, wrócił do formuły literacko-artystycznej, wyznaczonej przez teatrzyk przy Senatorskiej (Kałużyński 2013: 283–288). Formuła owa miała okazać się na polskim gruncie wyjątkowo trwała – przeżyła nie tylko okres dwudziestolecia, lecz także czasy wojny oraz PRL, by do dzisiaj wyznaczać w kabarecie ścieżkę tego, co uznawane jest za najbardziej płodne i wartościowe.

Porównując opisane wyżej modele wyrosłe w różnych ośrodkach, należałoby więc stwierdzić, że, po pierwsze, w Polsce, podobnie jak w Anglii czy Francji, rewia wyłoniła się wprawdzie spośród widowisk typu *variety theatres*, ale przybrała specyficzną, artystyczną czy artystowską formę, dosyć odległą od *stricte* ludowych tradycji. Po drugie, w Warszawie rewia zaczęła się rozwijać w momencie, kiedy w ośrodkach światowych największe tryumfy miała już właściwie za sobą. Jej elementy pojawiały się w spektaklach *Qui Pro Quo*, ale jako pełnoprawne, autonomiczne widowisko zafunkcjonowała dopiero w Perskim i Morskim Oku. Ponieważ twórcy tych teatrów działali w kontrze do artystowskich scenek kabaretowych, nic dziwnego, że z całego wachlarza propozycji współczesnej im rewii wybrali to, co sytuowało się na przeciwnym biegunie. Wzorowali się zatem przede wszystkim na rewiach paryskich, uciekając od wyznaczonego przez *Qui pro Quo* wyższego, literackiego standardu. Stąd właśnie wyraźne położenie akcentu na seksualną atrakcyjność girls – goliznę, która stała się znakiem rozpoznawczym rewii Własta, niemalże ich synonimem, oraz widowiskowe efekty, które w najlepszym dla Morskiego Oka okresie zbliżały się do paryskich i amerykańskich standardów. W polskim życiu kabaretowym pojawiła się w ten sposób, jak to określiła Dorota Fox, dwubiegunowa skala, na której rewia wyznaczała biegun bardziej wulgarny i mniej ceniony w opiniotwórczych kręgach. Dla recenzentów rewia „stała się synonimem wartości wizualnych, przeżyć zmysłowych, przerostem elementów dekoracyjnych, zaś kabaret był wyznacznikiem wartości »intelektualnych«, gwarantowanych poetyckim słowem” (Fox, 2007: 116). W tym kontekście na

kabaretowo-rewiowej skali to raczej po stronie kabaretu, a nie rewii mogła dokonywać się ewolucja w kierunku w szlachetnej rozrywki, będącej w stanie udźwignąć ciężar atrakcyjnie opakowanego, ale istotnego pod względem politycznym przekazu.

W Anglii, Francji i w Ameryce rewia wyewoluowała w ramach stuletniego z okładem procesu z prostszych form widowiskowych, sytuujących się w najniższych sferach kultury popularnej. Ten proces to z jednej strony emancypacja gatunku, jego powolne wyzwalamie się z podrzędnej funkcji rozrywki serwowanej w lokalach z wyszynkiem w kierunku rozbudowanego, szeroko dostępnego przemysłu kultury; z drugiej stopniowy awans w hierarchii widowisk, który w najbardziej jaskrawy sposób jest widoczny w Ameryce. Tam właśnie rewia, pozostając widowiskiem popularnym, z racji specyficznych kulturowych uwarunkowań okazała się idealnym wehikułem dla popularyzacji tak zwanych amerykańskich wartości, co wywindowało ją niezwykle wysoko w hierarchii mediów przekazujących istotne treści kultury. W Polsce dokonał się proces właściwie odwrotny. Ucieczka od wzorca kabaretu o dosyć wysokich aspiracjach literackich i artystycznych sprawiła, że w ramach kulturowego transferu kabaretowi twórcy sięgnęli po treści i formy najbardziej od niego odbiegające, przez co rewia stała się nad Wisłą synonimem rozrywki niskiej – wulgarnej i kiczowatej.

Kiczowatość i wtórność – nic dziwnego, że te dwa skojarzenia niemalże wyeliminowały polską rewię z obszaru zainteresowań historyków i krytyków kabaretu czy – szerzej – teatru i kultury. Badacze, z paroma wyjątkami, cytowanymi zresztą powyżej, skupili się w tym wypadku przede wszystkim na kabarecie artystycznym, który na naszym gruncie ukształtował się jako forma niezwykle oryginalna, zapładniająca całe pokolenia późniejszych twórców i do dziś stanowiąca punkt odniesienia. W rezultacie za materiał do refleksji krytycznej nad rewią może posłużyć jedynie garść anegdot, rozsianych po różnego rodzaju wspomnieniach czy publikowanych od czasu do czasu barwnych opowieściach na temat. Tymczasem, jak wskazują studia powstałe na gruncie amerykańskim czy angielskim, zresztą w wypadku rewii również niezbyt liczne, popularne gatunki widowiskowe stanowią bardzo dobry przyczynek do rozważań na temat zbiorowej świadomości kształtowanej poprzez narracje rozwijane w obrębie szeroko pojętej kultury popularnej. Treści – jawne i ukryte – jakie niosła ze sobą przedwojenna polska rewia właściwie pozostają niezbadane na gruncie akademickim. I chociaż wtórność rozwiązań obserwowana w wypadku warszawskich inkarnacji rewii paryskich czy nowojorskich w pierwszym odruchu może działać zniechęcająco, to moim zdaniem również z obserwacji napięcia pomiędzy globalnymi wzorcami gatunkowymi – rewii, musicalu, operetki i innych form widowisk – a ich lokalnymi odzwierciedleniami może wyniknąć wiele cennych spostrzeżeń.

#### BIBLIOGRAFIA:

- Bailey P. (2014). "Hullo Ragtime!" West End revue and the Americanisation of popular culture in pre-1914 London, [w:] Platt L., Becker T., Linton D. (red). *Popular musical theatre in London and Berlin, 1890–1939*. Cambridge  
Bordman, G. (2001). *American musical theatre. A Chronicle*. Oxford–New York.  
Brideson C., Brideson S. (2015). *Ziegfeld and his follies. A biography of Broadway's greatest producer*. Lexington.  
Jones, J.B. (2003). *Our musicals, ourselves. A social history of the American musical theatre*. Hanover–London.

- Everett W., Laird P.R. (2008). *Historical dictionary of the Broadway musical*. Lanham–Toronto–Plymouth.
- Fox D. (2007). *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*. Katowice.
- Kałużyński W. (2013). *Kino, teatr, kabaret w przedwojennej Polsce*. Warszawa.
- Kenrick, J. (2008). *Musical theatre. A history*. New York.
- Kiec I. (2014). *Historia polskiego kabaretu*. Poznań.
- Łuksza A. (2014). Girlsa. Kobiecość i nowoczesność w polskiej rewii międzywojennej. „Didaskalia”, 124, (10–21).
- McConachie B. (2010). Popular entertainments, 1850–1920, [w:] Zarrilli P.B., McConachie B., Williams G. J. (red.). *Theatre histories: An Introduction*. New York–London.
- Mościcki T. (2008). *Teatr Qui pro Quo. Kochana stara buda*. Łomianki.
- Russell, D. (2008). Popular entertainment, 1776–1895, [w:] Donohue, J. *The Cambridge History of British Theatre, vol. 2 1660–1895*. Cambridge.

